Ibsen og Danmark (ur Festskrift til Henrik Ibsen)

Förord till den elektroniska utgåvan

Under arbete...

IBSEN og DANMARK

af

VALDEMAR VEDEL

BERGEN griegs bogtrykkeri

Ibsen og Danmark.

Ibsen og Danmark, Danmark og Ibsen: ved første øjekast kan der vel synes tor mange ikke at være nogen særlig grund til at sammenstille de to bestemmelser. Danmark — for Ibsen, hvad er det vel? Landet, hvor han lader sine høger trykke, og hvor han gør holdt nogle dage på gennemrejse mellem Norge og udlandet, — landet, som hans tipoldefader kom fra, og hvor hans hustrus stifmoder er hjemmefødt. Det synes jo ikke grumme meget. Men, nærmere beset, er der kanske også adskillig mere. Hvis man vil give os lov til at minde om, hvordan Ibsens første digtning er vokset ud af Oehlenschlägers og Hertz's romantik, hans ungdoms bladforetagende var kopieret etter »Corsaren«, hans første, dybe indtryk af skuespilkunst hentedes I Mich. Wiehes og fru Heibergs København, — hvordan videre den første store beslægtede ånd, han i norden mødte på sin udviklingsgang, var den danske Søren Kierkegård, og den første store historiske oplevelse, der satte hans livssyn i afgørende svingning, var den slesvigske krig 1864, —hvordan endvidere hans første literære succés var dansk, hans fasteste læsekreds længe kanske var vor, og vort theater det, som har spillet flere af hans værker først og tiest i norden, — og endelig hvordan den danske kritik, særlig Georg Brandes, længe var hans digtnings virksomste talsmand i norden, ... ja! når alt dette drages frem for erindringen, så forståes det, al også Danmark dog har ret til at tillægge sig nogen andel i Henrik Ibsen. Danmark har været for ham, først i det hele dannelsens og de ideelle interessers land, hvor hans gerning tidligst vandt ørenlyd og støtte i publikum, videre det gamle kulturland, hvor han først gik literært og kunstnerisk i skole, og endelig nordens naturlige forpost ud mod Europa, hvor man engang var forholdsvis fremmeligst i udviklingen og forholdsvis liberalest overfor hans »revolutionære europæisme«. Det er dog altid noget, vi danske kan gøre os til af, — vi gør jo ingen vanskeligheder ved at indrømme, hvorlidet alt dette vejer imod, hvad vi har modtaget.

Men nu omvendt: Ibsen — betyder han egentlig så meget for Danmark? Jeg har netop foran mig nogle af julens forlagsreklamer og ser dér det velkendte portræt mellem K. Larsens, Nansens, Sv. Langes, Wieds og modens andre løvers hernede. Det er som to forskellige racer. Mellem små velplejede ansigter, udadvendt elskværdige, vågent seende imod os og livfuldt talende, sidder dette statuehoved, hårdt og tillukket med sin indbidte, læbeløse mund, lurendeog grundende bag brillerne og kranset af flammende hår og strittende skæg. Han og hine — de synes skabt til intet at have med hinanden at gøre. Og når man en jul læser deres bøger mellem hverandre, *John Gabriel Borkmann* mellem *Maria, Satyrspil* eller *Kresjan Vesterbro*, så bliver indtrykket det samme. Man fristes til at bestemme forholdet mellem Ibsen og dagens Danmark som éns med det, der er mellem en prædikant og

hans mondæne klientel; den dommedag, han om søndagen holder for deres samvittighed, er dem kun lige en passende motion, som skærper appetiten til ugens »süsze gewohnheit« og tager så rart af for besværlige, indre skrupler. Og når københavnerne har fået sig deres toår-lige omgang tankegymnastik i de gammeldags og noget luft-udtyndede ibsenske stuer, har levet med de vanskelige væsener derinde, efter evne har tumlet med deres kraft- og gådeord og har strammet sig op i højde med de situationer, som disse væsener skruer sig ind i, ... ja! så puster de med en god samvittighed ud ved at nyde et stykke vittig journalistik eller ved at goutere et sjoverkøbenhavnsk, frisk serveret fra fad, eller også svøber de sig ind i fine, inderlige stemninger og dyrker fagre drømmeblomster, som vore yngre poeter ynder det. Efter hvert Ibsensk tordenvejr groer der nye Peter Nansen-læsere og Stuckenberg-elever frem blandt os.

Og dog — tag Ibsens portræt og sæt det mellem danske sømandstyper eller midt i en samling aflandets præste- eller skolelærer-fysiognomier, og man vil bemærke, at det danske folkepræg alligevel ikke i sin helhed er så hundforskelligt fra de omtalte hårde, tunge træk og den indhidte mund. Og spørg ihlandt vore jurister og lærere og forretningsmænd i 30—40 alderen — den slags folk, som kun får overkommet at læse et par æstetiske høger om året —, eller gå ud i højskolekredse og i foredragsforeninger på landet og spørg, hvis høger dér køhes ved jul, og som spiller rolle blandt dem, ... og man vil komme efter, hvor dybt og fast et tag Henr. Ibsens digtning har i de fleste åndelig vågne herhjemme.

Dette er ejendommeligt for Ibsens forhold til Danmark. Han er digter mest for ikke-digterne. Nede i Tyskland er det især de unge digtere, der er ibsenitter og eftergør hans stykker. Hos os har han slet ikke stiftet skole i literaturen, der synes næsten intet groet op i hans spor. Det er tvertimod, som om løvesporene har skræmmet. Men det er i alt det ikke-literære åndsliv — og heldigvis er dog ikke alt literatur hos os —, at *Et Dukkehjem, Rosmersholm, Bygmester Solness* har lagt den meste udsæd. Dette viser ikke, at det ikke har været som kunst, Ibsens værk har påtrængt sig os. Ingen vil jo dog mene, at f. ex. *Dukkehjemmet* havde bevæget sindene så stærkt, som det gjorde, om det havde været en nok så veltalende kvindesag-piece; det var naturligvis ene, fordi personer og situation stod så lyslevende for os, at sagen tændte i brand og tvang til at tage parti. Mendet påpegede forhold viser, at Ibsens kunst ikke bevarer sig i os som et stykke literatur, der direkte går over i ny literær kunst, men at den omsættes og forvandles til liv — theoretisk og praktisk liv — i læserne, og først langsomt og ofte uigenkendeligt atter dukker op i anden literatur. Og har måske ikke den største digtning altid virket mest således? En ny literær manér, der slår an, slår også straks ud i eftergøreise, men hvad vejer den literære efterligning, man har dristet sig til af Goethes lyrik, imod den ikke-literære sjælepleje, den har øvet i alle moderne ånder? Måske grademåler det dybden af vor Ibsen-tilegnelse, at vi ikke — som de unge tyskere — straks går hen og gør Solness' kirkebyggeri om til et klokkestøberi.

— Jeg vil gøre et forsøg — som ikke *kan* lykkes, men heller ikke behøver *helt* at mislykkes — på at følge de ibsenske bøgers liv i Danmark, genkalde for erindringen den modtagelse, de har fået, bestemme det indtryk, de har gjort, og påvise deres indflydelse, hvor man literært kan få fat i den, — og samle det alt til en skizze at Ibsen-forståelsens og Ibsentilegnelsens historie i Danmark.

*

I.

Ibsen kom ind i vort åndsliv midt i tredserne og han kom i sjælden grad à propos. Efter et halvt århundredes æstetisk blomstring var safterne ved at udtørre, og den Oehlensläger-Heibergske digtsommerhang med sine sene blade og sene blege efterskud. Adskillige af de store levede endnu, men de var gamle professorer og etatsråder, og hverken Hauchs *Julian den frafaldne* eller Paludan Müllers *Ivar Lykkes historie*, hverken Hertz's *Advokaten og hans myndling* eller Chr. Winthers *Brogede Blade* kunde holde det literære liv i røre. Og det, som voksede op ved de gamles fod og gik i deres spor, bar ikke megen fremtid i sig: hverken Molbechs *Klintekongens brud* eller

Carl Andersens *Genrebilleder* eller A. Munchs *Kongedatterens brudefart*, der kom ned fra Christiania. Kålunds og Richardts lyrik var fin og elskværdig, Goldschmidts prosakunst var både åndfuld og sjælfuld; men det var også årtiets eneste blomster. Så var endvidere nu, lige efter den ulykkelige krig, løftelsen gået af den store nationalliberale bevægelse fra 40erne og 50erne. Ploug sang jo nok endnu for frihed og Rosenberg talte for skandinavisme, men rigtig klang var der ikke længer i heimdalsluren og løftebægerne. Med gruudlovsrevisionen svingede man over i konservatisme. Det moralske knæk, nationen havde fået, førte nærmest til, at alt vilde flades tid i letsindighed og forsumpe i stagnation. Men hvad der var af livskraftigt i nationen, søgte nu, efter æstetiken og politiken, hen til kristendom og etik som redning. Kierkegård kom overalt op i luften. Rasmus Nielsens *Tro og Viden*-diskussion satte alle sindene i bevægelse inde i København, og ude på landet tog de grundtvigske bevægelser fart. Literaturen farvedes ogsåreligiøst og etisk i Richardts digte, i Fibigernes dramaer, i H. F. Ewalds romaner.

Så var det, at *Brand* kom ud 1866, og den vakte også opmærksomheden for Ibsens tidligere produktion, som hidtil kun var nået herned i få exemplarer og lidet påagtet. Der var romantiske middelalderdramaer: *Fru Inger til Østråt* og *Gildet på Solhaug*, der var nordiske tragedier: *Hærmændene på Helgeland* og *Kongsemnerne* og endelig var der moderne satiriske idé-digtninger: *Kærlighedens komedie* og *Brand*, og året efter kom *Per Gynt*. På hvert af disse områder faldt den ny nordmands bøger i tråd med den tidligere danske literatur, men førte den videre i norsk smag og i retning med tiden. Intet kom — som Bjørnsons bondenoveller et tiår før — som en uventet, lykkelig skænk af naturen; man havde alle forudsætninger for forståelsen, man kunde udskille den ny tilsætning og smage på den, goutere den eller forkaste den, men man var hverken desorienteret eller overrumplet at Ibsen. Derfor blev det hans skæbne til at begynde med i Danmark på den ene side at blive underkendt i sin originalitet, på den anden at slå let og hurtig an.

Gildet på Solhaug — det var jo en art fornorsket *Svend Dyrings hus*, sagde man; det var det samme kæmpevisernes versemål og den dermed følgende sprogtone, mange figurer og situationer syntes også éns. At røre ved denne nationalhelligdom måtte nu synes alle en profanation, man fandt også verseneuharmoniske og stilen rå og uaffilet; istedenfor den skønne guldæble-romantik hos Hertz, der symbolsk poetiserer Elskovs gådefulde forviklinger, stod her nok så prosaisk »en real kærlighed«. Men de unge etikere tiltaltes af den dybere moralske interesse, som udmærkede nordmandens arbejde fremfor Hertz's; hovedvægten var lagt på samvittighedsdramaet hos fru Margit. Dette fremhæves i det ældste essay, som skreves på dansk om Ibsen — af A. Falkmann i »Illustreret Tidende« —; »opgivelse af det æstetiske og indholdets stærkt etiske præg, endog til overmål, er mest betegnende for overgangen mellem den tilbagelagte danske literaturperiode og den påbegyndte norske«. Det var moralsk kraft og alvor, man ventede fra »de norske fjelde«, Bjørnson og Magdalene Thoresen var jo allerede gået i forvejen.

Hærmændene paa Helgeland føltes, i sammenligning med f. eks. Oehlenschägers *Kjartan og Gudrun*, som mere af et bestemt brud. Denne kraftige nordiskhed, denne energiske psykologi og dybe, moralske interesse stødte den gamle æstetik for brystet. Heiberg havde allerede, kort før sin død, forkastet stykket som censor ved det kgl. theater; han yndede overhovedet ikke den nye nordiskhed, som skandinavismen og de nationalliberale havde bragt på moden, han fandt intet så »ensformigt, kedsommeligt og blottet for al poesi« som de gamle islandske slægtsagaer, og hans nerver led ikke deres »vildhed og råhed« på scenen; den indesluttede og flinthårde, nordiskesagastil blev ham »manér og affektation«, og for det psykologiske viste vor toneangivende æstetiker som bekendt en for vor literære udvikling meget skæbnesvanger mangel paa sans. »Et norsk theater« sluttede hans censur »vil neppe fremgå af laboratoriet for disse eksperimenter, det danske trænger lykkeligvis ikke dertil.« En anden, som heller ikke yndede den nationalliberale nordiskhed, var Goldschmidt; også af ham forelå der — i »Nord og Syd« — en ældre dom. Hans poetiske sans var smidig nok til at føle sagastilens skønhedsværdi og hans psykologiske interesse forstod at skatte den ny karakteristik, desuden var han klog nok til ikke som jøde at spotte tidens nordiske mani, men han bad »de gode nordmænd« om ikke alttor raskt at »skove« i sagaerne efter effektmidler, og han fandt, i den gamle æstetiks ånd, at Gunnar var for hverdagslig, uheroisk og Hjørdis alt for

vild og uskøn til, at hendes lidelse kunde virke tragisk. — Der måtte jo i det hele føles som et helt andet dramatisk temperament ud heraf end af den Oehlenslägerske rundmundede jambeveltalenhed. Disse »stille vand med den dybe grund« eller stenblokke, der kun kan klemmes enkelte ord at, ... denne replikkernes flinthårde skæren mod hinanden eller spruden gnister ... denne elektricitetsladede luft og det uheldssvangre tordenvejrstryk over scenerne ... endelig de grusomme sjælepinsler, de vildt skingrende tragiksammenstød... det var alt for en anden smag og andre nerver end den Oehlenslägerske næstengodmodige følsomhed og ukrydrede simpelhed. Men de unge, der sværmede for nordisk kraft og »norsk fjeldluft«, beundrede. Kun så man igen her mest i Ibsen den kloge poetiske »benytter« og forstod slet ikke (som vi, der har set Hedda Gabler og Hilde), i hvilken grad Hjørdis var ny, original ibsensk poesi.

Men om ét stykke: *Kongsemnerne* blev dommen hurtig enstemmig, det blev længe stående i de flestes øjne som Ibsens ypperste kunstværk. Selve det tragiske motiv syntes det samme, som havde fået en central plads i hele vort åndsliv gennem Oehlenschlägers to betydeligste værker. Aladdin overfor Nureddin, eller, historisk anvendt, Olaf overfor Hakon Jarl det var jo Ibsens Håkon overfor Skule jarl. Den af naturen og lykken udvalgte overfor den frugtesløst stræbende, der ikke står i pagt med de højere magter, den, der har historiens ret overfor den, der står på den synkende, den dømte tids side. Som Olaf siger i *Hakon Jarls* 3dje akt til ladejarlen; »Gamle, blinde gubbe! jeg ynkes over dine sølvgrå hår«, således siger (som man har gjort opmærksom på) Håkon i *Kongsemnernes* 3dje akt til Skule: »Forblindede mand! jeg kan ikke andet end ynke eder.« Men i hvilken ny, tidens ånd var ikke motivet behandlet! Istedenfor den klassisk rolige og enkle opstilling og løsning af konflikten i *Hakon Jarl*, var æmnet her udfoldet i en shakespearisk fylde at figurer og scener, alle slags theatervirkninger var ophobede — fra jernbyrdscene til Skakbrædtspil —; ved hjælp afsvogerskabsforholdet mellem Håkon og Skule vredes alle pinlige raffinements frem af modstriden; stilen var — i 1ste udgave — så forceret, at f. ex. Skule, hvor han fredløs og nødlidende flygter gennem skoven, siger: »Jeg er sulten. Lå her en ulv og gnog på min moders lig, jeg sloges med ham om det«, og så fortrukkent rædselsfulde effekter som Bisp Nicolas's lange dødsscene bødes der nerverne. Den gammeldags æstetiske smag gøs tilbage for dette ny, men de unge blev tiltrukne. Dog navnlig var det jo hele den psykologiske uddybelse, som lagde en afgrund mellem denne tragedie og den Oehlenschlägerske. Man målte rigtig forskellen, når man sammenstillede Ibsens arbejde med A. Munchs *Hertug Skule*, der netop udkom samtidig og behandlede det samme æmne helt i den gamle skure. Man kendte jo overhovedet ikke mage i vor literatur til så dybe og skarpe sjæleanalyser som de af skinsygen og tvivlesygen hos Skule eller, hos bispen, af vanmagtens slåen-ind til ondskab. Hauch havde forsøgt at psykologisk uddybe tragedien, men hvad var Erik Glipping og Svend Grathe mod Skule og baglerbispen? Og Ibsens dybe etiske genialitet lyste frem med ny overraskelser gennem hver replik, hver scene i stykket. Skules forhold til Håkons kongstanke, hans samtaler med Jagtgeir skald, den måde, hvorpå han straffes gennem Peters tro på ham, det var jo en så subtil psykologisk dialektik, som man ene kendte fra Kierkegård og som nu slog ud i ny vidunderlig poesi for Kierkegårds kuld. Ved denne psykologisk etiske uddybelsehavde *Hakon jarl* motivet helt skiftet horizont. Hvad Oehlenschläger tog ganske naivt som en faktisk, historisk kamp, det var for Ibsen blot et symbolsk eksempel på en evig, indre sjælelig tragik. Trods den ydre fremgang i historisk kolorit, var i virkeligheden *Kongsemnerne* endnu tre gange så uhistorisk som *Hakon Jarl*, de Ibsenske tanker lagte i munden på de gamle høvdinge og klærke var naturligvis langt umuligere end de Oehlensehlägerske på ladejarlens tunge. Men bag den historiske skal drejede *Kongsemnerne* sig jo også om intet mindre end selve det etisk-metafysiske grundproblem, som alle samtidens kritiske ånder gik og tumlede med. »Med hvad ret fik Håkon retten?» ɔ: hvorfor er jeg, Skule, bleven »Guds stedbarn på jorden«? Hvorfor har Håkon troen, hvorfor fik han kongstanken, hvorfor får han en son — og ikke jeg? ɔ: hvilket forhold er der mellem ret og lykke og skyld og skæbne? På en replik som den førstnævnte kan man — som G. Brandes skrev i sit essay (1867), hvor han slog almindelig til lyd for Ibsen — »som på et thermometer måle fremskridtet fra Oehlenschlägers tidsalder til Ibsens«.

At der lurede og ulmede en moralsk-religiøs tvivlens og revoltens ånd bag digtets orthodokse façade, det kunde man ikke undgå at fornemme. Brandes, der endnu på de fleste punkter var temlig rettroende, følte kætteren i sig straks draget hen mod Skules og bispens dialektiske attentater på tro og etik. Omvendt kunde en grundtvigianer

som C. Rosenberg, hvorkierkegårdsk anløben han end var, trods sin store beundring for *Kongsemnerne* dog ikke undlade at beklage »mangelen på en sund og harmonisk livsanskuelse.« Og da senere i 1871, fru Heiberg som sceneinstruktrice bragte værket frem på det kgl. theater, blev slutningsreplikken om Skule som »Guds stedbarn« strøget, — »thi Gud har ingen stifbørn på jorden« forklarer fruen i sine »Erindringer« —, isteden derfor endte stykket med de orthodokse ord af Sigrid om Skules »ulydighedsgang på jorden«. — Men trods dlssse betænkeligheder var *Kongsemnerne* netop den »etisk-metafysiske« tragedie, som århundredets midte vilde have den. Martensens og Kierkegårds, Paludan Müllers og Goldschmidts slægtled havde et andet blik på det tragiske end *Hakon jarls* samtid. Den Vischerske æstetik og Hettners »Das moderne Drama« havde lært alle, hvad for et forhold der i tragedien måtte bestå mellem etisk skyld og metafysisk skæbne, hvordan det universelle måtte spejle sig i det individuelle, hvorledes den sædelige berettigelse og den poetiske retfærdighed forholdt sig til hinanden — og meget mere. Og her mødte der dem et drama, som syntes skabt over den tyske filosofis tragediebegreb. Alle figurer og alle replikker i stykket bevægede sig så at sige helt mellem de tragiske begrebsbestemmelser. G. Brandes, der kort forud i en akademisk prisafhandling havde bestemt den tragiske skyld og den tragiske skæbne »etisk-metafysisk«, skreventhusiastisk om *Kongsemnerne*, og det samme gjorde *Rosenberg* i »Nordisk tidskrift« og Falkmann i »Illustreret tidende«.

*

II.

Men samtidig kom altså de polemiske dramer. *Brand* var det første af Ibsens arbejder, der forlagdes i Kjøbenhavn (1866), nu blev ogsaa *Kærlighedens komedie* trykt op hernede, og 1867 kom *Per Gynt*. Det var dem, og da først og fremmest *Brand*, der i Danmark skabte sensation om Ibsens navn. I årets løb kom *Brand* i 4 oplag, det 5te udsendtes 2 år efter. Løvekloen satte her fra de gamle tider med ét ind i hjertet på samtiden og tog et tag, som den aldrig har sluppet siden. De historiske dramer kunde æstetikere beundre, men publikum ænsede dem mindre; her derimod skreg læseverdenen op, dels såret, dels henrevet, men nu var det æstetikernes tur at ryste på hovedet. Thi dette var ikke efter den hegelske æstetik. Og dog gik også disse værker på det beleiligste ind i den danske literaturs bevægelse, kun at bevægelseshastigheden var mangedoblet i dem.

Kærlighedens komedie var man nærmest intrigueret af hernede, — meget interesseret, men ganske i vilderede med, hvordan man skulde få fat i den. Mange kunde den forekomme som en ren fortsættelse at romantikens kamp mod filisteriet. Styver og frk. Skære — det var jo Klister og Malle i *De uadskillelige*,Falk var en hostrupsk student, der holdt idéens fane højt, hans romantiske hån over filistrøsiteten var ofte Heibergs i *En sjæl efter døden*. Fru Heiberg var henrykt over bogen, den var et »vældigt slag mod al trivialitet«, det lignede rigtig »Norges lidenhed at forbitres over noget så rigt og originalt,« det var et værk, »hvortil måske ingen nation har magen.« — At »idéen« tilslut bukker under for realiteten, og Falk og Svanhild ophæver deres pagt, var ogsaa blot ærkeromantisk; poesien og »det ideale« var for romantikerne noget, der egentlig var uforeneligt med livet og kun tilsøledes af det. Hos den unge Ingemann turde hverken Varner eller Bianca leve med deres kærlighed af angst for, at den skal blegne, den må ikke gå over til jordisk besiddelse, derfor dø begge frivillig, og Bianca siger døende til sin ven; »du har ej tabt, du har mig evig vundet.« Derfor dræbte også i Hauchs ungdomsdrama de elskende sig: »Nu flammer livet højst, nu skal du dø.« Således siger Svanhild til Falk: »Nu har jeg mistet dig for dette liv, — men jeg har vundet dig for evigheden.« — Alt det var jo meget godt, men tidens unge »etikere« så tilfredse, at satiren var rettet ligeså vel mod »æstetiken« som mod filisteriet. Falk var i grunden i slægt med »den krøllede Frits« — den vindige og forløjede poetnatur hos Poul Møller —, i slægt med *Adam Homo*, hvor han »med usikker røst — forkynder idealets visse sejr«, i slægt med fantasterne i Schacks flere år lør udkomne roman. Kampen mod æstetikenvar siden Kierkegård hele slægtens parole; man skulde ikke som Falk dådløst digte og drømme i »idéen«, nej! den skulde etisk indarbejdes i livet, og det etiske skulde igen bøje sig ind under

det religiøse.

Men så var der Guldstad, som slår Falk flad og går af med sejren og Svanhild; hans snusfornuft kunde dog aldrig have ret; han kunde ikke blive den etisk religiøse modsætuing til æstetiken. Dette var en fornægtelse af alt ideelt, en opgivelse af kampen mod prosaen, hans og Svanhilds ægteskab blev hverken det kierkegårdske i 2den del af *Enten-Eller*, — det, som ved en beslutning forvandler »forelskelsen« til en »realisering af det almene« —, og ikke heller det martensenske. Fru Heiberg, der over sin æstetiske romantik havde et lag martensensk religiøsitet, var også bekymret over, at digteren ikke troede på muligheden af et vedblivende idealt forhold mellem mand og kvinde. »Digteren må ikke mangle tro på forvandlingen fra forår til efterår, fra sommer til høst.« Og Rosenberg var »sittlich entrüstet« over Ibsens forræderi mod idéen. Det er ikke blot ægteskabets prosa, som slagene rammer i stykket, men selve dets »adel og skønhed«; det gøres til en naturlov, at ægteskabet dræber elskovens poesi, men dette er jo kun »romantikens, code d'amour's, idelig opkogte løgn;« Stråmands store børneflok skal være kendemærke på, at kærligheden mellem ham og hans hustru har mistet sin poesi, medens det tvertimod viser dens livskraft ... det er en længstfordømt vildfarelse, digteren her gør sig til talsmand for. Rosenbergs anmeldelse tegner lyslevende for os den unge danske grundtvigianer med sin ideale kulsviertro på elskov og tillige sin sundt jævne familjeglæde over sin talrige børneflok.

Des mere ublandet henreves etikere og kierkegårdianere ved *Brand*. Mange ortodokse kristne forargedes ganske vist over bogen som kættersk. Her lærtes jo — sagde man — at mennesket skal forløse sig ved egen kraft, »mandeviljen« forherliges og ikke »nåden«, Kristi forløsningsværk bliver overflødigt; denne Brand der selv siger »knap véd jeg, om jeg er en kristen«, er jo igrunden en hedning. Slutningsordet om »deus caritatis« hjalp ikke, det var afgjort ikke martensensk kristendom. Men alle de, der efter 1864 prækede opmanding for Danmark, fandt begejstrede en »viljens lovsang« i dette digt, som også virkelig for en stor del var udsprungen i digteren af begivenhederne 1864. Rosenberg, der netop på denne tid blev afskediget fra sit embede for sin iltre skandinavistiske agitation, forherligede *Brand* dybt greben. Han tager aldeles intet forbehold overfor helten, finder derfor ingen tragisk forsoning i hans fald, »thi man ser ingen skyld, intet overgreb hos helten, intet, der bringer læseren til at samtykke i den tingenes gang, der overvælder ham.« Han er ikke (som man har sagt) uden kjærlighed, »han fører krig mod den falske, såkaldte kærlighed, fordi hans hjerte brænder af den højere kærlighed.« »Denne revolutionsmandhar, som så mangen anden revolutionsmand, i virkeligheden al retten på sin side.« Ingen vil kunne bebrejde ham, at han i moderens dødsstund nægter hende den trøst, som vilde være bleven hende til evig fordærvelse. Dette »truende, lynløse varselsråb« (Æschylos) bør lyde for nordens øre og give os den alvorets og kraftens ånd, hvorpå nordens frelse beror.

Kierkegårdianerne opfattede *Brand* — der jo også hang sammen med pietistiske rørelser i Norge af meget kierkegårdsk art — som den rene poetisering af »Øjeblikket« eller »Indøvelse i kristendom«. Vi havde iforvejen i vor literatur flere kierkegårdiader, således Joh. Fibigers bibelske drama *Johannes den døber* (1859), som både i ånd og i form syntes en forgænger for Ibsens digtning. Og som Kierkegård af mange opfattedes blot som en kristelig bodsprædikant, således læstes *Brand* af det store publikum som et flammende opbyggelsesskrift. Hånede Kierkegård døgnkristendommens »kælne sludder« og »skikkelige bedstefader« gud, så tegnedes her godtfolks vorherre »med kalot og måne«. Satte hin op derimod en »grusom« gud, der kræver »alt« og ikke lader sig »prutte« med, saa gør *Brand* det samme. Som Kierkegård ser mennesket, i modsigelsen mellem sin natur og guds krav til det, næsten komisk som »en fisk på landjord«, således ser *Brand* komiken i den samme modsigelse under billedet »en fisk med vandskræk«. Og som hin gribende havde udmalet Abrahams sønneoffer, der opfylder guds bud ved at trædenaturens og moralens under fod, således er *Brands* gud også »Isaks rædsel«, der kræver hans barn som offer. »Hvad under« — siger Kierkegård som Agnes — »at jøden antog, at synet af gud var døden.« — Sammen med de kort efter udkomne *Breve fra Helvede* læstes *Brand* som en dommedagsprædiken af alle dannede.

Kun få forstod, at i *Brand* som i Kierkegård det kristelige egentlig slet ikke var kærnen i Sagen. Som Kierkegårds kamp efterhånden hos de friere udviklede virkede ganske i almindelighed som en kamp for personlighedens

sandhed, inderlighed og kraft, således begyndte nogle enkelte at ane, at det var personligheden. *Brand* kæmpede for, inderligheden i den enkeltes tro, styrken i hans karakter, helstøbtheden i hans liv, hvad indholdet så forresten var. For dem blev *Brand* »subjektivitetens« poesi.

Per Gynt — der straks opfattedes som et negativt pendant til *Brand* — viste også, at digterens kamp var moralsk, ikke religiøs, og at det i det hele var personlighedens sandhed og styrke, som det kom ham an på. Men det negative pendant gjorde langt fra den opsigt som forgængeren, både fordi det var uden dennes religiøse farve, og fordi det tydelig nok var patos, tiden vilde have, ikke ironi. Ironi over fantasteriet havde man herhjemme havt nok af — både psykologisk analyse og moralsk fordømmelse —, og man var et altfor æstetisk kultiveret samfund til ikke at finde nordmandens vrede mod fantasilivet nogetsnever og pietistisk. Man undte gerne sine norske brødre både dovrekongens hjemmebryggede mjød og Huhu's målstræv, og antog villig det »at være sig selv nok« for en særlig norsk nationalsynd. Men man forargedes — f. eks. G. Brandes — over den »uskønne og forvrængende livsbetragtning,« den »besudlen« og »æreskænden af menneskenaturen«, som mødte én i *Per Gynt*. Romantiken havde givet alle folk forskønnelsesbriller på, men man syntes allerede da, at en splint af H. C. Andersens *Troldspeil* var faret i Ibsens øjne.

Og de rent æstetiske skønheder både i *Per Gynt* og de andre polemiske digte havde man sværere for ret at nyde dengang end nu. Der var så mange smagspletter, som Hertz's og Chr. Winthers Danmark nødvendig måtte stødes af hos den viltre, stridbare nordmand. Han hamrede sine vers i en sand furia; passede »flertal« ikke i rytmen, sattes »fleretal«; naar rimnøden fordrede det, brugtes fremmede ord, dunkelheder og smagløsheder løb med i hastværket, og snart var udtrykket sammentrængt og indfiltret, snart varieredes én tanke i hobe af billeder. Og viddet syntes Heibergs landsmænd ofte så råt og ubændigt, lunet så uvornt og indfaldene så springske, fantasien snart så utøjlet og snart så plat, og skønhederne som oftest enten for vilde eller for pinlige. Man har vanskelig ved nu ret at forstå, hvad den spagfærdige og zirlige smag dengang måtte føle overfor Ibsen. *Kærlighedens komedie's* vittighed fandtman flov og drengekåd, 4de akt af *Brand* kunde man ikke tåle at læse, Åses dødsscene var lidt vel barnagtig, om end rørende. Det var en nordmand, som var kommen ind i vore saloner, og hans tone og manerer skurrede. Siden er jo vor smag i poesi som i malerkunst kommen noget mer bort fra det pilne og udglattede, og kan tåle noget mer af stærke effekter i tragik som i komik.

De æstetiske indvendinger, som siden er bleven de stående mod Ibsens digtning, kom også straks frem. Man kunde ikke forstå og vænne sig til den objektivitet i Ibsens digtning, som var tiden saa ukendt. Man var vant til at have en bestemt person, der repræsenterede digterens sympati og mening, og en tydelig slutning, som læserne og digteren kunde mødes i tilfredshed ved. Man fordrede mindst én »ideal« figur samt en »poetisk retfærdighed«, alias en »forsoning«. Enten gjorde man derfor *Brand* til digterens talerør, eller også savnede man »en ægte Jesu dicipel«, der repræsenterede den »rette, den rene sandhed i evangeliets lys«, og spurgte »Men idéen? den positive mening? Hvorledes skulle vi da vandre?« Man kunde ikke undvære den didaktiske pegepind; »digteren overlader klagede — G. Brandes — det til læseren selv at komme på det rene med heltens ensidighed.« Man var taknemlig i *Per Gynt* over dog ialfald i Solveig at have en »ideal« figur, men fandt »at det gælder om *Per Gynt* som om *Brand*, at idealet mangler.« Overfor *Kærlighedens komedie* vidste man sletikke, hvad man havde at holde sig til; man råbte på forræderi, på »mangel på ideel overbevisning« eller på uklarhed og negativisme. G. Brandes udviklede i sine »æstetiske studier« i den anledning, at »digtekunsten vil kun krigen for fredens skyld, den lader kun kræfterne brydes med hverandre for at gøre slutningsharmonien des mere fuld og dyb og opløftende.«

Og så var æstetikerne heller ikke sikre på, at de turde kalde denne tendensdigtning for poesi. »Det er meget interessant osv. — men er dette poesi?« således lød omkvædet nu, som i sin tid overfor *Adam Homo* eller *Phantasterne*. Denne satire er harmfuldt polemisk, ikke afklaret til humor, denne moralske inspiration præker og moraliserer direkte ud til publikum, er ikke æstetisk befriet. Jo mindre man vilde se objektiviteten i Ibsens kunst, desmere så man tendens allevegne, skønt netop den stadige tvist om, i hvad retning tendensen gik, skulde synes at kunne lede på ret spor. Thi det var dog en altfor upraktisk prædikant, der bragte folk i så megen vilderede om,

hvad han prækede. I det hele — vedblev æstetikerne — bærer denne produktion mere reflektionens end fantasiens præg. Allerede i *Kongsemnerne* opløser f. eks. en figur som bisp Nicolas sig efterhånden helt til et abstrakt princip, og replikerne talte i 1ste udgave endnu flere almene sententser end nu. Men i *Brand* føltes den beregnende reflektion stadig igennem uden at være forvandlet i poetisk anskuelse: personerne varpersonifikationer, situationerne symbolik, themaet og skelettet stak igennem overalt. *Per Gynt* var — erklærede Clemens Petersen — egentlig slet ikke poesi, men kunde bedst sammenstilles med sådant noget som *Corsaren*, kun at »denne »Corsar« ikke er politisk, men etisk, ikke vittig, men lidenskabelig, ikke dansk, men norsk.«

Alle de egentlige æstetikere ønskede — som G. Brandes 1868 — at Ibsen uanfægtet af den popularitet, de polemiske digte havde skaffet ham, måtte forlade det spor, han således var slået ind på, og vende tilbage til de historiske dramer.

*

III.

Året efter kom imidlertid som bekendt *De unges forbund*. Det kunde på visse måder ses halvt som et politisk sidestykke til *Kærlighedens komedie*, — en bitter lystig satire over det politiske leben i Norge. Men det ny, som pegede fremad på en hel ny bane, var først, at stykket var i prosa og dermed stilen ikke poetisk lyrisk, men en så træffende og livfuld eftergørelse af det virkelige samtalesprog, som endnu aldrig set, og dernæst, at stykket helt var beregnet på scenen. Det kom også under Fru Heibergs sceneinstruktion til opførelse på det kgl. theater 1870, — og gjorde overmaade lykke, med V. Wiehe som eu fortrinlig Steensgård og Mantzius som en uforlignelig Daniel Heire.Den ny skuespilteknik måtte falde alle i øjnene og vække beundring. Det moderne franske lystspil, Augiers og Sardous, var kun lidet kendt herhjemme, og man havde aldrig set en så livagtig virkelighedsefterligning, uden monologer, uden »forfatter- og tilskuerrepliker«, kun en række livfulde samtaler og situationer, der yderst naturtro affødte hinanden, og hvorigennem en samling figurer belystes og udfoldede sig. Molbech måtte ganske vist »endnu med gammeldags stivhed holde fast ved den grundsætning, at handlingen er skuespillets egentlige substrat, det moderskød etc —,« men her var jo »kun en række dialogiske situationer, der skal skille hovedfiguren i skiftende belysning.« Dog de fleste glædede sig med Brandes over »det tekniske kunststykke«.

Alligevel: som en skuffelse føltes stykket for Ibsens beundrere. Forventningerne var nu så højt spændte efter *Brand*, at man ikke kunde forsone sig med, at digteren styrede ind i disse »små kanaler«. Der er mindre poesi heri end i noget af Ibsens tidligere værker, lød koret. En elendig valgmandspost, nogle usle »lokale interesser« — det er æmnet. Ibsen er bleven bange for sin høje flugt, vil nu være mester i det små. »Det er en perturbation — skrev G. Brandes — i hvilken stjernen ikke går tilbage, men slår en knude på sin bane.« Endnu mere blot polemisk og negativt var stykket også end noget af de tidligere værker. Slet intet løftende, intet befriende. Ingen af de smukke kvindeprofiler fra før — ingenSolveig, Agnes eller Margrethe! Indtrykket bliver hæsligt som af en eksekution. Det hele er et hospital uden sundhedsbrønd, uden en læge. På intet sted bryder en positiv, fyldig livsanskuelse frem — sådan er omkvædet i Molbechs, i »Fædrelandets«, i G. Brandes' anmeldelser. Kun den kamplystne Rosenberg er tilfreds: Man vil, at digteren skal more sig, ikke harmes over dårskaben. »Men når nu tidens dårskab ikke er af den uskyldigere slags, når den er en kræftskade, der tærer på det bedste i samfundet, hvad skal så digteren gøre? kan han så, hvis han virkelig ser dybt i tiden, have sind til at gøre løjer?« Den københavnske intelligens var endda glad over, at det var folkepartiet det gik udover. »Gid vi selv« slutter Molbech »havde en H. I. iblandt os, der efter at have skildret en karakterløs, uklar og egenkærlig politisk frasemager havde mod til at ende sit stykke med den spådom: Om 10 år sidder han i folkethinget.« Men på ungdommens vegne var Weilbach fornærmet over, at forf. »besudlede den sande ungdom ved forbrydelsens og forhånelsens skam;« det var

umuligt, at Steensgård med sin varme opblussende følelse kunde være en så lav egoist; »og denne repræsentant for vor tids ungdom ... ham lader forf. blive mishandlet på den mest oprørende måde af en sådan kreds af urene, lumpne karakterer.«

Man øjnede ikke herhjemme rækkevidden af den åndelige og kunstneriske udvikling, Ibsen ude i Europa var kommen ind i. Da han var her på besøg isommeren 1870, og Fru Heiberg, Ibsens stadige velynderinde, indbød det københavnske selskab på ham, skuffedes man ikke lidet over den bistre nordmand, der gik mørk og tvær om og sagde ingenting. Forøvrig stod han i en art kurtoisiforhold til landet. Da Bjørnson på den tid vilde have, vi skulde »skifte signaler« overfor Tyskland, var Ibsen danskhedens talsmand; han var meget fornøjet med udførelsen af *De unges forbund* — som kort før havde vakt pibekoncerter oppe i Norge —, og fra Dresden sendte han, året efter, sit zirlig fine komplimentbrev til Fru Heiberg og til den danske sommer ved sundet. Men han har åbenbart allerede da stået på en anden grund, end man herhjemme befandt sig på. Imidlertid stod et yngre Danmark netop da på nippet til at bryde igennem. I flere af de yngre havde 1864 langsomt virket til en alvorlig vækkelse, strømninger udefra var sivet ind i enkelte, selvstændig arbejdende ånder og havde mer og mer stillet dem i modsætning til det officielle Danmark. Og i udlandet mødtes den, som var i den fremmeligste og mest gærende udvikling blandt disse unge, personlig med Henrik Ibsen — på det verdenshistoriske tidspunkt af den tysk-franske krig og pariserkommunen.

Man kan, bl. a. også i Georg Brandes' domme om Ibsen forfølge, hvor hastig den første udviklede sig i de sidste år af tredserne. *Per Gynt* brød han så temlig staven over 1868, i 1869 er digtet vokset overmåde i hans omdømme. Han definerer også nu det godekunstværk ganske moderne og udoktrinært som det, hvorigennem man »føler en stærkt bevæget sjæl og som er udtryk for en dyb, personlig stemning.« På sin udenlandsrejse 1870—71, under hvilken han udviklede sig til den store revolutionære, der skulde komme hjem og stikke vort åndsliv i brand, traf han både personlig sammen med Ibsen og førte en rig brevveksling med ham. Og dette møde havde sin store betydning for vort åndsliv, fordi Ibsen åbenbart har været væsentlig med til at indvi Brandes til den gerning, han drog hjem til. Indtrykket af Ibsens personlighed var langt stærkere end det, Brandes hidtil havde modtaget af hans værk, han har først nu tilfulde forstået, hvilken udvikling man kunde vente sig af *Brands* digter, og Ibsens kamphidsige had til ravnekrogs-forholdene i norden, hans krav på individets frigørelse fra alle sociale og politiske rammer, hans radikale vilje til »menneskeåndens revolutionering« har ildnet og befrugtet Brandes, der selv tildels var nået til samme standpunkt. Og når denne i sin første forelæsning udviklede for sit auditorium, at norden i selvgodhed havde lukket sig ude fra det øvrige Europa og som sædvanlig var en 40 år tilbage for dette, og at det var den hele samfundsbetragtning, som den yngre slægt fra grunden af måtte omforme og oppløje, for at en ny literatur kunde skyde op, så var Brandes ialfald bleven dybt *bestyrket* i disse ideer under omgangen med Ibsen. På ingen, således som på Ibsen, skulde det også komme til at passe,når Brandes forkyndte, at digterne nu skulde være »samfundslæger« og literaturen »sætte problemer under debat.«

Under halvfjerdsernes bevægede omvæltningstid herhjemme blev da også hver ny bog, som Ibsen sendte herop fra udlandet, et vundet slag på de unges side. *Digtsamlingen* af 1871 med dens forskellige revolutionære digte inspirerede tydelig Drachmanns to første digtsamlinger både i form og indhold. Til »Det nittende århundrede« sendte Ibsen sine digte om »liget i lasten« og »langt borte«. Det mægtige dobbeltdrama *Keiser og galilæer* hørte tydelig nok hjemme på et tidligere trin af Ibsens udvikling, og dets hele religiøst-metafysiske syn på verdenshistorien var endnu en sidste glæde for Ibsens filosofiske og kristelige beundrere fra tredserne — Rosenberg betragtede dette digt som højdepunktet i Ibsens produktion —; men den historiske determinisme og den schopenhauerske verdensviljetheori forfærdede de gammeldags som øde fatalisme, medens det fra moderne side gjordes gældende, at kun en art forsynstro, ikke videnskaben kunde føre til en determinisme af den natur. Helt på ny »realistisk« grund stod derimod 1877 skuespillet *Samfundets støtter*, som det kgl. theater bragte frem allerede en måned efter at det var udkommet. Dette var indbegrebet af, hvad der i 70erne stod som »moderne« i Danmark. Det var »realisme«: stod som den skæreste prosa overfor alt, hvad der hed romantisk poesi, handlede om forretninger ogpengetransaktioner, — ligesom *En fallit* fra et par år før, — og forherligede praktisk

amerikanisme. Det var videre samfundssatire, — og hele den moderne bevægelse herhjemme var dengang højst socialt interesseret. Det var stat, kirke, familie, samfund, ejendom, som Brandes' første forelæsninger satte under debat; kommunen havde overalt bragt samfundsspørgsmål på dagsordenen, socialismen trådte pludselig med stor kraft frem hos os, og det »literære venstre«, der endnu ikke var traadt i berøring med bøndernes venstre, følte sig i meget som arbeiderbevægelsens meningsfæller. Drachmanns første digte var socialistiske, det »røde månedsskrift« var socialt radikalt, modstanderne slog G. Brandes og Pio i ét. *Samfundets støtter* gav med sin ironisk polemiske titel mottoet for hele periodens samfundskritik. Og selve menneskeopfattelsen I Ibsens stykke var ganske — og blev ganske — halvfjerdsernes. Alt var »hykleri«, alle levede mer eller mindre bevidst på en »løgn«, adjunkt Rørlund var det præstelige, konsul Bernick etatsrådspartiets hykleri. Men på »frihedens og sandhedens« grund stod den emanciperede amerikanerinde og beriderskens uægte datter.

Fra »samfundets« ɔ: den konservative side blev man nu i det hele overfor stykket godt i sin rolle som »hykler«. Digteren havde en så befæstet autoritet herhjemme, at man aldrig tillod sig overfor ham, hvad man f. eks. endnu på *Leonardas* og *Det nye systems* tid tillod sig at byde Bjørnson. »Dagbladet«f. eks. skrev kun forstandig og anerkendende om stykket, og alene Ploug i »Fædrelandet« protesterede på »middelstanden«s vegne, som »hr. Ibsen har villet tillivs,« og erklærede, at »samfundet« hverken i Norge eller her kunde vedkende sig sådanne »støtter«, som der her med »håndgribelig uret« tillægges det. Med naiv begejstring skrev E. Bøgh, — der redigerede et folkeligt blad og led under det dannede højres ringeagt for seminaristen — om stykket ud fra småmandens standpunkt. »Det er strængt, det er hårdt, det er generende for vor tids nervøse humanitet, men det er netop sådanne digtere og moralister, der trænges til. Øllebrødshumanitet har vi mer end nok af.« Og »Morgenbladet«, det politiske venstres organ, skyndte sig at meddele, at stykket var rettet mod det national-liberale parti og udnyttede det kraftig som et revolutionært opgør med samfundets store. Vore unge »realister«, store og små, fortsatte i slutningen af halvfjerdserne at slå mod præster og etatsråder, mod »samfund« og »hykleri«.

Så kom der 1879 et dommedagslag fra Ibsen for en anden af halvfjerdsernes »sager«, nemlig kvindesagen. Og havde Saul (ɔ: Mills bog, som Brandes havde indført) slået tusinde, slog David ɔ: *Et dukkehjem* titusinde. At Ibsen her skar i levende kød, viste det skrig og den opstandelse, som alle husker; siden *Brand* havde han ikke været så aktuel. Hvor mærkelig à propos Nora kom hoppende ind i vor literatur, kunde man se af den samme år udkomnefortælling *Gertrude Colbjørnsen* af Erik Skram; i denne bog kommer netop en lignende Nora som et barn valsende ind i et ægteskab og bryder ud af det, krænket i sin stolthed og modnet til menneske som Nora, og ægtemanden er den samme dannede og rå advokat som Helmer. Intet af Ibsens stykker er også så særlig dansk som dette. Ikke blot at motivet jo almindelig sagdes at være hentet fra en i en dansk købstad nylig forefalden begivenhed, men såvel Helmers udpræget æstetiske dannelse og æstetiske egoisme som den makronspisende og kviddrende spillefugl syntes helt københavnske i klangfarven. Den 4. december udkom stykket, og allerede et par dage før jul nåede det til opførelse; og medens bogen hurtig kom i 3 oplag, gjorde E. Poulsens Helmer og Fru Hennings' Nora stykket til en theaterbegivenhed af første rang. Og hvad Nora ikke havde været af københavnsk i forvejen, det blev hun som bekendt i fru Hennings' hænder; hun lagde hovedvægten på det barnlig uudviklede i figuren, og hun var barnlig pjattet og barnlig blød, barnlig vigtig og trodsig, sådan som en »sød« ung frue er det efter københavnsk smag. Snart snakkedes og stredes der kun om *Dukkehjemmet* i byen; man måtte tilsidst, hed det sig, i selskaberne lade opslå over dørene med store bogstaver; »Her må ikke tales »Dukkehjem«. Var kvinderne Nora'er? Var mændene som Helmer? Var overhovedet Noras gerning strafbar? Kunde man forlange, at manden skulde tage hustruens brøde på sig og melde sig til tugthuset? Havde hunlov at forlade mand og børn for sin udviklings skyld? osv. osv. »Dagbladet«s »Mand uden mening« skrev til bankdirektør Helmer, at de fleste mænd vilde have handlet som han, og at Nora nok vendte tilbage, »hurtigere end De tror og på en tid af døgnet, da De mindst venter det.« Talrige kvindelige indsendere forsvarede derpå Nora mod »Manden uden mening«, og »en mand *med* mening« måtte i marken til hans forsvar. Til Nora indløb der brev fra *Aprilsnarrenes* Trine Rar, — hun havde ved katekisationen jo, ligesom Nora, ikke af lærebogen kunnet huske andet end »pligterne mod sig selv« —; Elfride Fibiger kom med forslag til en 4de akt, og kvindesagskvinderne tog naturligvis også flittig

bladet fra munden. Det jævne, ædruelige gen nemsnilsstandpunkt var hos os det at tage Helmer i forsvar og kalde Nora hysterisk og overspændt. »En omgængelig mand med god smag, i hvis selskab man vilde befinde sig vel,« sagde man om ham, eller »en meget brav og stræbsom mand, der har for travlt med sine forretninger og er altfor forelsket i sin søde, lille kone til at tage sig alvorlig af hendes forsømte opdragelse.« Yderst på højre fløj stod den bidske Ploug alene i »Fædrelandet« og erklærede stykket for et angreb på »ægteskabet, der fremstilles som en indretning, der, om ikke altid, så dog ofte fordærver individerne, og som de derfor har moralsk ret til straks at opløse, så snart det ikke tilfredsstiller dem længer.« »Men dersom Hr. Ibsen havde haft, vi ville ikke sige en kristeligopfattelse af ægteskabet, men blot den, som er den lovlige i hele den civiliserede verden, hvor skulde han så have fået en effektfuld ende på sit stykke?« Og omvendt tog Edv. Brandes på sin fløj stykket til indtægt som »et indlæg i striden mellem de reaktionære i Danmark-Norge og fremskridtsliteraturen«; Helmer er »senior i studenterforeningen, hoven konservativ, har alle det gode selskabs meninger. Det er ham, der følte sig fornærmet ved *Samfundets støtter*, behandlede *Redaktøren* gadedrengagtig og råbte på skandale overfor *Leonarda*«.

Den æstetiske diskussion gik naturligvis ikke mindre livlig end den samfundsmoralske. Det var vor »Nyårsfejdes« tid, og det svirrede i luften med »realisme« og »romantik«. Altså, de gamle sagde om Ibsens to seneste stykker; dette er jo prosa, det er Kotzebue og Iffland om igen, det er blot vort daglige livs misère bragt på scenen, men det var jo netop denne jammerlighed, som kunsten for et øjeblik skulde frigøre os for. H. Scharling gav en parodisk scenario for stykket *Samfundets retfærdighed* eller: »*Den går ikke, Granberg*«, — efter *Samfundets støtter*. Og de gamle sagde videre: dette er jo etik, politik, pædagogik, ikke æstetik. Kunsttheoretikerne udviklede ud af »det skønnes begreb«, at det æstetiske var »en selvbefrielse i fantasiens medium,« ikke en problemdiskussion; praktiske dramaturger hævdede, at det ikke er det, publikum kommer i theatret for at høre, og københavnersmagens barometer P. Hansen spøgede i sin anmeldelseover »denne tidsalder, hvor det ikke ansees for en tilstrækkelig dyb etisk idræt at holde speilet op for sin samtid ved at »komme den til at le,« men hvor man skal være patetiske alvorsmænd.« Og endelig vilde den gammeldags smag absolut have bestemt besked, om Nora kom igen eller ikke, og om Ibsen holdt med Nora eller ikke. Ellers var det jo den rene »negativisme «, han havde »ikke løst problemet.« »Ibsen vil give en positiv og absolut løsning af ægteskabskonflikterne« — sagde man —, men hans »umulige løsning er ingen løsning.«

Imidlertid: som digterværk havde *Et dukkehjem* vundet uomtvistelig sejr, thi Nora og Helmer og Dr. Rank og hele dukkehjemmet levede i alles fantasi så korporligt og intensivt, at man ikke kunde slå sig deres skæbne af hovedet, — og det var kun ud af denne levende kærne, at den abstrakte diskussion stadig pány voksede op. Alle kunstforstandige overvældedes af denne ganske ny og energiske dramakunst. I en og samme stue foregår alle akterne, handlingen spænder blot over et par dage, der er 5 mennesker, som skiftes til at samtale to og to med hinanden, og af ydre faktiske begivenheder kun et brev, der kastes i postkassen og tilslut tages ud af den. Aldrig havde man — fra entréklokken ringer ved tæppets opgang, til porten slår i ved dets fald — levet med i et hjem med en sådan illusionens styrke. Talen faldt skuespillerne så mundret på læberne, og tilhørerne så talt i øret, så det fra nu af næsten meddet samme var bleven umuligt både at fremsige og at høre på romantikernes jamber eller skrevne replikprosa, og samtalerne slyngede sig frem så hverdagslig tvangløst, skiftede umærkelig i tone, i stemning, i temperatur, sprang tilfældig og uberegnelig, rørte let ved mangt og meget; uden at tilhørerne ret vidste, hvordan, var de ganske af sig selv ført ind i et meget sammensat livstilfælde, kendte tre—fire personer ud og ind, følte sig helt som hjemme og hang med al deres interesse ved sagernes videre udvikling. Aldrig havde man tænkt sig, at mennesker kunde tegne sig så fyldig og dybt gennem en behændig drejet, dagligdags konversation; i det ubetydeligste ordskifte kunde man her mærke stød og modstød mellem de forskellige tankegange, og man sad med en helt ny, sjælfuld interesse og fulgte disse samtalers veje, indtil efterhånden en stigende spænding, en åndeløs angst voksede ud af dem. En sådan evne til at mane os ind i sin tryllecirkel, så alt andet var ude af øre og øje, og et så brutalt tag i alle sjælens evner, så man, med al sin kraft sat op, hang ved, hvad der foregik på scenen, — det havde man ikke mødt i theatret før *Et dukkehjem*.

For vor skuespillerkunsts betydeligste talenter, for Emil Poulsen og fru Hennings, betød stykket et afgørende gennembrud til moderne virkelighedskunst. Og på alle de literære talenter virkede det som en kaldelse til scenen

og til dramaets kunst. Man læse i I. P. Jacobsens breve, hvorledes dennekunstnernatur imponeres af den ny dramatiske formel, her var funden. Og man se, hvordan et moderne drama vokser frem i vor literatur de følgende år. Et par år efter kom *Lindows børn* og *lægemidler*, og både E. Christiansens og E. Brandes' borgerlige nutidsskuespil var helt bestemt ved Ibsens drama; den gamle Hostrup mødte med *Eva*, som var et nyt indlæg for kvindesagen, og den unge P. A. Rosenberg med *Fantomer*, der satiriserede over »Dukkehjembevægelsen«; også H. Drachmann forsøgte sig med *Puppe og sommerfugl* i ibsensk dramakunst. I de små énaktere, som H. Bang bragte på mode, hørte man let Noras og Dr. Ranks tusmørke-samtaler igennem. Og også det københavnske lystspil, som senere O. Benzon, G. Esmann og fru Gad har skabt, er i teknisk henseende — og for fru Gads vedkommende også i henseende til indhold — under påvirkning fra Ibsen.

*

IV.

Efter *Dukkehjemmet* fulgte *Gengangere*. Havde hint stykke vakt en larm, som en kålstok, der kastes ind i en snadrende andegård, så virkede dette som bekendt som et utænkeligt ord, der pludselig siges midt i en selskabskreds, eller et pesttilfælde, der med ét dukker op i en intet anende by. Det blev tysset ned af aviserne, det blev stængt ude af hjemmene, familiefædre omgikkes det som en farligdynamitpatron, sønner smuglede det ind som kontrebande, unge piger turde ikke være ved at have læst det, og rundt om fra sendte boghandlere talrige forudbestilte eksemplarer tilbage til forlaget; det store oplag, som man, efter *Dukkehjemmets* succés, havde ladet trykke, lå et dusin år hen, inden det udsolgtes. Men på en lille, åndelig bevæget læsekreds virkede stykket dybere end måske noget ibsensk stykke før eller efter, stærkere end måske nogen digtning i den sidste menneskealder. Stykket virkede da som en syre til at skille ud de forskellige bestanddele af Ibsens publikum.

For at forstå den modtagelse, digtningen fik, må man erindre sig, hvor ophidsede partiernes gemytter var herhjemme i efteråret 1881. Det politiske og literære venstre havde nylig fundet hinanden og havde under konstellationen Berg-E. Brandes-Hørup sluttet en alliance, som gjorde det konservative parti temlig febrilsk. Opløsningerne af rigsdagen i 1881 havde kun styrket og samlet venstregrupperne og skærpet den politiske konflikt, og fra begge sider strammedes hen mod visnepolitik og provisorier. Atmosfæren var højst elektrieitetsladet. H. Bangs beslaglagte *Håbløse slægter* og Gjellerups udæskende *Rødtjørn*, oppositionen mod E. Brandes' edsaflæggelse som folkethingsmand, udefra; den russiske kejsers mord, ... alt sligt præparerede luften for den ibsenske dynamitpatron.

Højres aviser var ude af sig selv af raseri over skandalen. »Dagbladet«, hvis redaktion Goos og Grove nylig havde overtaget, brugte det groveste skyts. Ibsensstykke er ikke et »familiedrama«, men et revolutionsdrama. Dets æmne er modbydeligt, dets lære er nedbrydende for vor hele samfundsorden. Ibsen taler direkte til os gennem Osvalds og fru Alvings replikker. Og i disse nedbrydes familien og religionen, samfundets grundpiller; forbud mod sødskende-ægteskab og fordømmelse af selvmord erklæres for fordomme; fri kærlighed anprises derimod; pligtbegrebet anerkendes ikke. At Ibsen har turdet indlevere et sådant stykke til theatret, kan kun bero på en næsten uforklarlig naivetet eller en art trods. I »Nationaltidende« erklæredes, at »kun fordi Ibsen står så højt i navnkundighed og literær betydning, kan hans nye arbejde ikke uden videre kastes hen i den kalkkule, hvor sligt i grunden hører hjemme.« »Berlingske tidende« var blot oprigtig forfærdet og bekymret. »Noget så rystende og oprørende have vi aldrig læst. Æmnet er græsseligt. Ikke et lyspunkt, tung, forfærdelig ulykke fra først tilsidst. Det hele kan kun forsvares ud fra det synspunkt, at forf. har skrevet, for ved et ret gyseligt billed af de ulykker, denne uhyggelige sygdom vitterligt volder i verden, at skræmme sine medmennesker. At syndens sold er døden, er en lære, der ikke tidt og stærkt nok kan forkyndes, men mon det dog ikke burde ske på en anden måde?«

Gengangere var jo også som skabt til at kunne angive europæismen som den rene nihilisme — også overfor venstrebønderne, der godtroende havde indladt sig med den. Des fortjenstfuldere var det derfor,at Bergs organ

»Morgenbladet« — på en tid, da selv den norske liberalisme, »Dagbladet«, Garborg og H. Jæger enten var valne i forsvar eller endog hidsige angribere — kunde møde op med en ledende artikel af Georg Brandes, som værgede Ibsen personlig for at dele ansvar med sine personers replikker og med overlegen myndighed stillede digtningen i fuld og rigtig belysning. Det virkede smukt og stolt, når Brandes, ligeoverfor den medfart. *Gengangere* overalt i norden havde mødt, sluttede med at erklære stykket for den »nobleste handling i Ibsens literære liv«.

Det var alligevel ingenlunde i G. Brandes' slægtled, men i et yngre og anderledes beskaffent kuld, at *Gengangere* skulde blive den afgørende bog. Brandes' anmeldelse anså på ingen måde digtningen som Ibsens betydeligste værk, og var langt fra at smittes af tonen i den. Den hævdede blot, at »nihilismen er åndstyranniets sikreste produkt«, at fatalismen i stykket kun var den »antikens naturalistiske opfattelse af menneskelivet«, som vor tidsalder var vendt tilbage til, og at uretfærdigheden i, at mandens misgerninger straffes på hustru og søn, er »verdensordenens, som det ikke er digterens sag at omarrangere eller omlyve«. Iøvrigt forklaredes stykket som en digterisk behandling af arvelighedslæren, således som den samtidig herhjemme fremstilledes af prof. Høffding i sammenhæng med den engelske udviklingsfilosofi og netop samme år af Gjellerup i hans prisafhandling *Arvelighed og moral*. Men selve *Genganger*-tonenkunde ikke slå an i den kraftige, livs- og krigs-lystne »gennembruds« slægt, i Brandes og Drachmann så lidt som i Skram og Schandorff. Derimod var der en yngre slægt, hvis barndom var vokset op herhjemme under skyggen fra nederlaget 1864 og siden fra 1870, og som ikke var kommen med i det åndsoprør, disse begivenheder havde vakt i de ældre, men kun havde set reaktionen brede sig efter 1870 med dobbel magt i hele Europa, og vort lille land for stedse reduceret til afmagt. Disse unge opgav på forhånd at revolutionere verden, men hyllede sig i træt håbløshed, i dæmpet inderlighed og stille følsomhed. De inspireredes af Topsøe og *Niels Lyhne* og Turgenjeff, som lagde »den vigende, dalende rytme« i dem. Og de greb arvelighedslæren som en retfærdiggørelse og følte sig som fine, svage dekadentvæsener. Herman Bangs sensationelle roman *Håbløse slægter* fra 1880 anslog tonen for dette kuld. Og nu blev *Gengangere* dets bibel. På en genial måde havde Ibsen jo i dette værk fortættet alle de åndelige miasmer af vanmagts- og håbløshedsgift, som svirrede rundt i luften i Europa.

H. Bang fortæller etsteds om, hvilket indtryk bogen gjorde i hans kreds, ... hvordan man i mørkningen den aften, da skuespillet fordeltes til boghandlerne, løb hen og købte det ... en ung skuespiller sagde straks til ham: »det er vist det største skuespil, vor tid får at se« ... og næste morgen havde alle læst det. Det kriblede i alle skuespillere efter at spille det, de læste det op langt ude påbroerne og i forstæderne, en turné af refuserede skuespillere forsøgte sig med stykket i provinserne, men det gode selskab derude vidste besked, og turnéen gik itu. Endelig kom Lindberg med sit skuespillerselskab. Bang og hans venner var ovre i Helsingborg til generalprøven. Lindberg og fru Winterhjelm gik nervøse om i den tid og turde ikke være alene. Under forestillingerne sad tilskuerne og rykkede sammen ude i det mørke tomme theater osv. — Det var Bangs stadige »orm« at komme til at spille Osvald. Og man så også snart de unge Osvalder optræde på »routen« og i theatrene — glatragede, blege, med blålige skygger under øjnene og enerverede migræneminer, og hængende i slappe stillinger, der talte om nedbrudthed, »vermoulu« udlevethed og morfin. De unge dekadenter forsøgte sig med et illustreret ugeblad »Vor tid«, og medens føreren udgav morfinrømanen *Fædra*, dramatiseret til *Ellen Urne*, debuterede P. Nansen med *Unge mennesker* øg noget efter G. Esmann med *Gammel gæld*.

Dette var ikke netop frugter, som træet kunde kendes på; thi det var åbenbart, at disse unge læste *Gengangere* betydelig anderledes, end Ibsen havde skrevet stykket. Han følte sig aldeles ikke i slægt med Osvald, men noget med fru Alving, han var jo og vedblev at være den oprørske idealist, den mistænksomme moralist, der optrævlede sammenvoksninger og underminerede, hvad der syntes grundmuret. *De* var Osvalder, som lo af moralister ogproblemdebat, var artister ud til fingerspidserne, vilde strammes op ved champagne og hente livslyst hos en Regine og forresten sidde og kunstnerisk nyde den »delikate fornemmelse af kirsebærrøde, silkefløjels drapperier at føle nedad«. Og derfor gled ungdommen efter *Gengangere* mer og mer bort fra Ibsen. De yngre blev i 80erne og 90erne fine, afglattede æstetikere hos os, elegante novellister, skarpsindige iagttagere, privatiserende lyrikere, og de forstod efterhånden mesteren mindre, end halvfjerdsernes mænd forstod og forstår

ham. De har sålidt af den sprængningskraft, der er i Ibsen og Georg Brandes.

Dog: de to nærmest følgende skuespil kunde de unge endda nok tilegne sig og bruge som mel på deres mølle — og de ældre nok misforstå noget. — *En folkefiende* kom ligervis som en hund i et spil kegler dumpende ned midt i vor politiske hedeste og ufordrageligste kamp. Det virkede forsåvidt netop i Stockmanns ånd, og blev også behandlet som han. Havde højre prostitueret sig på *Gengangere*, må man indrømme, at venstre nu også villig fulgte den invitation til vandgang, som dennegang bødes *dem*. *En folkefiende* kom med sin overmennesketheori og sin »aristokratiske radikalisme« så ubeleilig som mulig for »europæerne«, der nu sad bænkede som gode demokrater og langede til fad sammen med de altid noget mistænksomme venstrebønder. Det var nødvendigt at tage grundig afstand, og BERGS medredaktør Edv. Brandes skrev en knusende anmeldelse i»Morgen bladet«. Ibsens nye skuespil erklæres for en skuffelse for hans digtnings venner, det står som poetisk værk langt tilbage for hans seneste værker og føles i sin satire eller tendens som et slags tilbagetog. Det vil tages til indtægt af reaktionen, og digteren har skinnet af at gøre en indrømmelse til sine uforsonlige modstandere. Stykket beviser lige det modsatte afr hvad det vil, nemlig, at den, der står ene, er den svageste. Dr. Stockmann burde meget heller søge at finde sig til rette med det frisindede flertal, hvis dette har magten. Flertalsafstemning er den eneste mulige afgørelse her i verden. Vi kan ikke nøjes med den renanske hån, der erklærer alle åndeligt ufornemme for køtere. Og hvorledes skal vi finde de enkelte, de åndeligt fornemme? Denne dr. Stockmann, en sølle fyr og en ringe intelligens, søm ikke forstår et levende kvæk af samfundet om sig, ham kan vi dog ikke anerkende som åndeligt fornem. — Også Georg Brandes måtte i *Moderne gennembrudsmænd* 1885 beklage, at Ibsen stillede sig fornemt over partierne, og at han ikke vilde bære sig ad som »hine legitimistiske generaler, der meldte sig til tjeneste som simple soldater ved Condé's armé.«

Overfor *Gengangere* havde man nylig just fremhævet og prist Ibsens fuldstændige »objektivitet«; nu måtte Ibsen tage alle dr. Stockmanns meninger på *sin* kappe og svare før dem. Halvandet år efter var alle »europæerne« selv udkastede af »den kompakte majoritets« moderfavn.De yngre, der ikke var politisk engagerede, kunde derimod anderledes sympatisere med *En folkefiende* uden at lade sig lede vild af parkettets klapsalver i theatret. Jeg har fundet frem et foredrag, jeg som ung rus i 1882 holdt i en diskussionsforening, og der kæmper jeg drabelig for de store enere i majoritetsvældens tid. I det hele betød imidlertid dette stykke og endnu mere *Rosmersholm* fra 1886 for mange yngre herhjemme en parole om politisk desinteressering, som virkede baade befriende og en smule demoraliserende på dem. Det var på rette tid at lægge på sinde, hvilken skade man kan tage på sin sjæl af partivæsenet og hvorledes de højeste værdier falder udenfor partirammerne. Vi havde mangen redaktør Hovstad og mangen rektor Kroll blandt os og trængte godt til virkelige adelsmennesker, efter at striden havde gjort folk små og onde. Ibsens stykker virkede med til, at åndslivet efterhånden emanciperede sig noget fra politiken, og at f. eks. literaturen ikke lod sig blive til blot opsange ved valg og demokratiske folkelivsbilleder, men at Drachmann kunde digte sin *Der var engang* — og Gjellerup sin *Brynhild* og sit *Helikon* ovenover skyerne. Og man vil ikke glemme, hvordan Rosmers stille, tonløse tale i de gamle, høje stuer på Rosmersholm virkelig lød som et forædlingens og frigørelsens budskab midt ind i firsernes galdesyge år; der lå en livstjern, fantastisk højhed over dette stykke, som virkede så fremmed og luttrende. — Alligevel: under det politiske nederlagherhjemme var der et almindeligt sauve-qui-peut i skibbruddet, en almindelig flugt fra fanerne — af træthed og håbløshed oftere end af fejghed —, og under den rosmerske fornemheds maske reddede mangen sit livsmod og sin arbejdskraft ud af misèren ved at forråde og ekstirpere en del af sit selv. Alt, hvad af godt, og alt, hvad af slet der omkring 1890 optrådte som nietzschianisme, det var forberedt i sindene ved *En folkefiende* og *Rosmersholm.*

En stærkere og mere forvirrende virkning gjorde imidlertid 1884 *Vildanden*. På det kgl. theater har stykket — fortrinlig iscenesat og mesterlig spillet nu holdt sig gennem 14 år, uden at have tabt noget af sin store scenevirkning. Men for dem, der så mere end det halvt humoristiske, halvt uhyggelige theaterstykke i digtningen, havde Ibsen aldrig før budt en så besynderlig blanding af ingredienser, en så skærende sammensætning af dissonanser. *Vildanden* har virket på mangen næsten som en snigende, ætsende gift, der søgte ned til alle livets

brønde i én, og nede fra dem fik alt, der skød frem i én, til at visne, og alle virkelighedens farver udenom til at gustnes. Der var intet andet at gøre end at gå som en dr. Relling, — som nok selv havde fået adskillige hagl i kroppen, — og kvaksalve mellem de andre skamskudte øg betændte i det fælles sygehus og holde alle idéens probenreutere fra døren. Denne »doktor i livsløgnen« gik snart igen høs så mange, — kynisk-følsom, hærdnet i menneskeforagt, slap i sin humanitet, demoraliseret i sinalt opgiven: med sin skærende nøgternhed tagende »løftelsen« af alle Gregers'er og med sin sløje godmodighed lappende livets skader til for alle Ekdaler og Molviker. Han blev næsten firsernes og halvfemsernes helt efter halvfjerdsernes sandhedssiger. Han høres igennem i Edv. Brandes' skuespil, lige fra *Et brud* (fra året etter *Vildanden)*, hvor naturforskeren opgiver at redde sin datter fra theologen, der er »stærk som løgnen«: »der er jo ingen, der har lovet os, at livet skulde blive bedre, blot det er slideligt«. Han skimtes i dr. Levin — i D*en gamle Adam* af Pontoppidan — han, der går og tager løftelsen fra lyrikeren. Ja, der er gået noget af dr. Relling i alle os yngre. — Men der var på samme gang i *Vildanden* ligesom en halvt svimlende, halvt frigørende ny orientering af livet; det var, som et baggrundstæppe var gledet bort og havde åbnet for en dybde, mod hvilken alle skuepladsens sætstykker stod som blot forgrundsdekorationer. Fra *samfundets støtter* og hertil, — det var en åndelig omvæltning. Ordenes betydning, tingenes værdi, sandhed og løgn og ideal og ret og uret, det var altsammen bleven omstemplet og omvurderet; alt sås nu ligesom indefra, fra vrangen, — og krænget om på denne måde tog Gregers' livs-ukyndige og livs-ukærlige idealisme eller Werle og fru Sørby eller Gina og de allesammen sig helt anderledes ud end for den udvendige godtkøbsbetragtning. Hvor fru Sørby i 4de akt fortæller om, hvorledes Werle, den sunde livskraftige mand, alle sinebedste år igennem, ikke har fået andet end straffeprækener at høre af sin sygelige hustru og mest om blot indbildte forseelser, — just det samme, som fru Alving i *Gengangere* tilslut retfærdiggør kammerherren med, — og hvor bagefter Hjalmar og Gregers til deres forvirring opdager, at jo nu igrunden samme fru Sørby og Werle går hen og realiserer det sande ægteskab,... dér åbner forfatterens ironi som en afgrund af dybde for os. Denne dybe ironi overfor livets spil, overfor spillet mellem sandhed og løgn, er *Vildandens* udsæd i vore sind. Og ligeså væsens-dansk som Nora og Helmer, men langt dybere og mere vidtrækkende som type var jo den udødelige Hjalmar Ekdal, og hvor vi går og står, ser vi nu Hjalmar Ekdaler i os selv og i andre. Vi hører ham i et tonefald, i en stilvending, vi napper ham i en håndbevægelse, i et blik — hos os selv og hos andre; han dukker — uden forfatterens tilladelse — frem mellem linierne mangen gang, når Edv. Brandes' eller P. Nansens eller Carl Ewalds personer skal tale rigtig godt og kønt, stilfærdigt, inderligt og fint, og han dukker, — med forfatterens tilladelse — mere og mere frem bag Pontoppidans Emanuel, jo længer man læser frem i »*Det forjættede land*«. Hj. Ekdal gør stadig tjeneste som en afviser, der til alle tider kan trænges til for vor noget sentimentalt anlagte folkenatur.

Endnu i anledning af *Vildanden* diskutteredes der nok vidt og bredt om »livsløgn« og sand og falsk idealisme m. m., men samtidig med, at Ibsen nu merog mer kom bort fra at behandle ydre påtagelige »sager« og »problemer«, og hans værker mere fremtrådte blot som psykologiske monografier, så forstod også samtiden, der selv var kommen helt bort fra tendensdigtning, mer og mer at opfatte og vurdere Ibsen — også hans tidligere digtning — rent kunstnerisk. Man læste *Et Dukkehjem* og *Gengangere* om igen med helt nye øjne og opdagede, hvordan alle de replikker, der før havde peget udad for én — som meninger om livet, som læseren så gik ud og prøvede og tog standpunkt til, — de pegede nu blot indad for én, tilbage til den talende — som bidrag til forståelsen af hans sjæleliv. Alt blev subjektivt for figurernes vedkommende, og alt blev objektivt for digterens og derved også for læserens. Først nu forstod man tilfulde, hvilken næsten uhyggelig upersonlighed der var i Ibsens kunst, og hvilken næsten ufattelig evne der var i hans fantasi til at bygge sjælelige sammenhæng og moralske kriser op. Man følte nu, hvor genialt han greb fat i et sjælefænomen eller et livstilfælde af vidtrækkende interesse, gennemtrængende uddybede det, vendte og drejede det, energisk tvang det til at udfolde sig i alle retninger og i alle konsekvenser og så med bygmestersnille konstruerede sine skuespil op. Nora og fru Alving blev således først og fremmest ikke tolke for nogetsomhelst, men simpelthen to sjælestudier og livshistorier, så gennemførte og dybt forståede som aldrig før set. Og nu kom dertil i 80erne og 90erne Rebekka West og Hjalmar Ekdal,Hedda Gabler og Hilde, Bygmester Solness og Borkmann eller de moralske »tilfælde« i *Fruen fra havet*

og *Lille Eyolf*. Vi kunde alle i vor bekendtskabskreds pege på fruer med stof til en Hedda, og rundt om os så vi aldrende storheder, som var et stykke Solness, kun var figurerne under Ibsens hånd forstørrede og uddybede, og dermed også deres »tilfælde« forstærkede og tilspidsede; og som et liv i kæmpeformat satte Ibsens kunst os i søndagsatfekter og gav virkeligheden den forklarelse, som vore øjne ikke af sig selv kunde finde i hverdagens udviskede krimskrams. Men det var alligevel nu som altid en ejendommelighed ved Ibsens digtning, at det psykologiske tilfælde var valgt og stillet op således, at det virkede vidt udover sig selv ved at røre op i almindelige moralske spørgsmål og tvinge tanker og følelser til at beskæftige sig med dem. Kun var det ikke så ydre og påtagelige og derfor populære »problemer«, som de, der før sattes under debat, men derfor i virkeligheden blot desmere dybtgående og vidtrækkende. Det var om forældrekærlighedens værdi, om det »at kalde på hjælperne« eller om at »dræbe kærlighedslivet« i et menneske, som det nu drejede sig. Nu som før vedblev det at være trolddommen i Ibsens digtning — denne evne til at kaste ny, overraskende lys over store egne af sjælelivet og at opvigle tidens moralske bevidsthed. Men heri er Ibsens værk efterhånden kommen til at stå mer og mer ene og fremmed i vor literatur, hvor alle de yngre kunstspecialisterholder sig så fjernt fra almen tænkning og videre rækkende synsvidder som mulig.

Jo dybere Ibsen hamrer sig ned i sjælelivets nat, desmere er det ham for den dramatiske levendegørelse nødvendigt at kunne virke suggestivt ved at tage symbolikken tilhjælp. Der kom det moment, da den strenge virkelighedsramme var ham for snever, og efter de hvide heste i *Rosmersholm* kom den »fremmede mand« i *Fruen fra havet* og siden kom Solness tårnbyggeri og Borkmanss malmriger. Det gav et sæt i den rigtige rettroende naturalisme, da disse hvide heste dukkede op midt i firserne. Begyndte den gamle på berget at gå i barndom? Erik Skram, den typiske repræsentant for naturalismens æstetik, skreg gewalt i »Tilskueren«. Men det yngre kuld, som i slutningen af firserne debuterede i *Ny jord*, vilde efter alle virkelighedsnovellernes tørke og al »realismens« svingløshed have personligere stemningsfylde og friere fantasiflugt ind i vor literatur, og disse unges kritiker gjorde sig — ved Ibsens 60de fødselsdag — en glæde af at feire Rosmersholms digter som den »dristige skaber, der ikke ængstelig bliver ved den tilfældige, snevre virkelighedserfaring, men ud af sin erfaring, sin reflektion og sine mægtige stemninger formår at skabe nyt«. Og siden dengang er man i Danmark kommen så langt bort fra den nøgterne, objektive virkelighedskildring og så langt ind i stemningens lyrik og fantasiens symbolik, at det sikkert ikke mer er tårnbyggeri eller rottejomfru, man skuldeskræmmes bort af ved Ibsens sidste værker. Snarere er det vel den temlig skærende sammensætning af luftig fantastik og kraftig, overordentlig solidt bygget realisme, som både på scenen og ved læsningen falder mange for brystet.

*

V.

Det er jo blot et stykke historisk psykologi, jeg leverer her, ingen æstetisk kritik. Det er ikke Ibsens værker selv, jeg studerer, men deres liv i det danske publikum. Og det liv, som en forfatter, gennem sit værk, lever i andres ånd, — det aflæggerliv, som skyder frem af hans eget inde i andre — er jo så farvet og formet af den fremmede jordbund, at det ikke behøver at ligne sit ophav meget. Min studie kan derfor måske indirekte give bidrag til Ibsens karakteristik, men er i første linie et bidrag til vort danske kulturlivs karakteristik. Jeg måler og vejer det ved dets forhold til Ibsens værk.

Lad mig da søge at bestemme dette forhold ved hjælp af det foregående og ved at gå rundt og føle mig lidt for blandt mine samtidige.

Det kan da først ikke nægtes, at der trods alt, vi har sagt om Ibsens virkning i Danmark, er adskilligt i folkenaturen og i tidsretningen, som øver og hele tiden har øvet modstand mod Ibsen hernede.

Han er for tung — siger først de lette, glade københavnere. De vil le og de vil røres, men de vilikke pines og oprives eller knække tankenødder. Det kommer de i det mindste ikke i theatret for, og, som modvægt mod tidens

alvor og tyngde, har denne københavnersmag i de sidste 15 år gjort de Heiberg-Hostrupske vaudeviller og de lyrisk-romantiske fantasispil til det kgl. theaters hovedrepertoire. Er *Dukkehjem* nået op over de halvtreds og *Vildanden* over de fem og tyve opførelser, så er *Elverhøj* i samme tidsrum gået halvandethundrede gange, gamle vaudeviller som *Aprilsnarrene* og *Soldaterløjer* i løbet af et par år over de halvhundrede, og *Der var engang* hundrede gange i mindre end ti år.

Ibsen er for kold og mørk — siger dernæst de lyse, blåøjede hjertemennesker: sjællændere, grundtvigianere og »danskere«. Hostrup og O. Borchsenius er typer for disse, deres hjerte hænger ved Bjørnson. Hostrup var optaget af *Et Dukkehjem* på kvindesagens vegne, men da *Gengangere* kom, sagde han: »det er kulsort; hvad jeg skal kalde poesi må rumme i sig noget løftende og befriende«. Også for Borchsenius var *Gengangere* egentlig bruddet med Ibsen. Han stod dengang nøje sammen med europæerne og anmeldte i »Ude og hjemme« stykket med beundrende forståelse, men mennesket trådte frem foran partimanden i denne ytring: »Her er det, alle optimistisk anlagte naturer føle deres dybe uoverensstemmelse med den store pessimist, hvis digtning, så højt de end beundre den for dens kunst, ikke kan mætte deres sjæle og give dem noget at leve for.«Ibsen er for uklar — siger videre de forstandsmennesker, der ikke gerne vove sig ud på dybet længere end de kan se til bunden, og det samme siger troesmenneskerne, der pines ved uvished og gåder og for enhver pris vil have fasthed, fast bund under fødderne. Den nidkære pastor A. Schack polemiserer i bog efter bog mod Ibsen, der »lider af den skavank at mangle en grundanskuelse af verden og menneskelivet.« En anden sådan troesnatur fortæller mig, at han længe som ganske ung dyrkede Ibsen i den sikre overbevisning, at denne sad og rugede over løsningen på tilværelsens gåder, og kun af den rene stædighed ikke meddelte verden denne løsning, men at, da det gik op for ham, at Ibsen ikke selv vidste besked, så han kun i Ibsen den blændende virtuos, der dækkede over sin hulhed. På samme måde mærkes det, hvordan nøgterne rationalistnaturer føler ligefrem et intellektuelt ubehag overfor Ibsens digtning: »hvad er meningen, må vi få ren besked« — spørger de, og den jævne, sunde sans stejler hos tiere af vore vederhæftigste virkelighedsskildrere overfor det underlig »bastardagtige« i mange af hans skikkelser, det vrange og vredne i hans handlingsudvikling og det tågede i hans symbolik. Også denne protest fra den ædru forstandighed, den jævne, reelle bonsens er væsentlig dansk.

Ibsen er saa stiv og kantet — hedder det så fra vore friske naturbørn og hedenske verdensbørn. Han bruger altid så tunge ord og højtidelige vendinger »livsløgn« og »dræbe kærlighedslivet«, hans figurerknirker i sammenføjningerne, som var de træ og ikke kod, han er rigorist i sin moral og theolog i sin tankegang, ... vi, de bølgende ølandes, den fede boghvedes børn, er runde i vor tales vendinger, runde i vort humor, runde i vor »leben und leben lassen.« Det opstillede og umenneskelige bider ikke på os, enten det er norsk eller tysk »Profete rechts, profete links — das weltkind in der mitte.«

Ibsen er for rolig, for ulevende dernæst — for de fleste af vore unge lyrikere af Stuckenbergs og Joh. Jørgensens retning. De ærgre sig over, hvordan han sidder dér i sin stue og med matematisk stringens bygger sine karakterer og sine stykker op, blander ingredienser og tilbereder effekter med forfaren hånd, klistrer lidt symbolik på og er så dadelløs i sin teknik. I *Vildanden* f. eks. er det slet ikke den forroste Hjalmar Ekdal, der gjør indtryk på dem, men nok et sådant lille ugleskrig som »skøgen hævner.« — Han er ikke »rigtig« digter, sagde man jo straks om Ibsen i Danmark, det er reflektion, ikke følelse, ikke umiddelbarhed.

Og så er Ibsen endelig for vore moderne kunstspecialister ikke ren artist. I intet land har literatur og kunst i det hele holdt sig så uberørt af det almindelige åndsliv, som i Danmark, man tænke f. eks. på hvor lidt Kierkegård er gået over i vor digtning. Og i kraft af hele nutidslivets specialisering driver man nu mer end nogensinde »l'art pour l'art« hos os. Vi vil ikke — som Karl Larsen skriver etsteds —«l'art pour moral, religion, politik, skolevæsen og alt mellem himmel og jord.« Ibsen er dem derfor en stor kunstner, men i hvem der er gået moralist- og filosof-betændelse. Vi foretrækker — siger de — at søge vor belæring angående samfundsspørgsmål andetsteds end i *Et dukkehjem* eller *Gengangere*.

Alligevel, trods alt dette samler bog efter bog af Ibsen, her som andetsteds, en talrig og forskelligartet kreds af ånder om sig. Det ene kuld efter det andet dukker op og tager fat ved dette eller hint af hans værker, og følger

ham fra nu af, medens de ældre falder fra; for de gamle er *Per Gynt* og *Brand* den rigtige Ibsen, for andre er han stadig *Dukkehjemmets* digter og for helt unge er han *Solness* og *Borkmanns* digter. Og hver søger og finder sit i det rige og mangfoldige åndsværk, Ibsen har skabt.

Først elsker og beundrer alle kunstnere — hvad de så siger — Ibsens værk rent kunstnerisk. Vore talentfuldeste skuespillere tørster efter — og frygter for — at binde an med hans roller, og de, som aldrig kommer til at spille dem for andre, kan ikke lade være med at spille dem for sig selv. Vore fineste talesprogets kunstnere går og smager på disse' replikker, som er så uefterlignelig levende — næsten alle. Dramaturgerne forbauses atter og atter over, hvor »pokkers« godt de dramatisk umuligste æmner er tømret om til theater.

Men så er der nervøse og energiske temperamenter, som drages mod Ibsens kunst for dens stærke,knugende og oprivende virkninger. Vor egen spagfærdige og stilfærdige literatur er dem kun fastespiser, deres appetit kræver kraftige affekter og raffinerede sindsbevægelser. De vil føle det sittrende gys langs rygraden, som det sublime vækker, og den sammensnøring i struben, som angsten fører med sig. For en digter som Herman Bang betyder Ibsen først og fremmest *Dukkehjemmets* åndeløse spæuding, fru Alvings forstenede rædsel og Osvalds lammende gru, vildandeskriget inde fra loftsrummet, den fangne ulvs trin oppe over hovederne på fru Borkmann og Ella, eller Hedda Gabler, der pines som af knappenålsstik ved Tesmanns evige »tænk det!« og som kaster Løvborgs og fru Elvsteds manuskript på ilden. Megen af sin egen kunsts stærke og uhyggelige stemningsvirkninger har Bang tydelig nok først lært hos Ibsen; — og sikkert er det også, at for vor blødagtige og enerverede hovedstadssmag har Ibsens kunst mangen gang gjort tjeneste blot som en stimulants, der »kradser«.

Af andre grunde elsker gærne kritiker- og ironikernaturer, ofte med mystisk anstrøg, den ibsenske digtning, — især i dens senere fase —, nemlig fordi den er så subtil og skarpsindig, så sammensat og mangebundet, så ikke til at få tag i og blive færdig med. Det er den slags ånder, som elsker modsætningernes spil uden at trænge til nogen »opløsning«, som elsker åndeligt røre, — at tvivle og spørge og svæve frit i det uvisse, — uden at behøve så fast enbund og så gennemsigtig en klarhed i deres indre. For sådanne virkede mangelen på afslutning i *Et dukkehjem* blot som en befrielse, *Vildandens* indre uendelighed som en betagende trolddom, Solness' tårnsymbolik som den deiligste poesi. De elsker i Ibsen den stadige forskydning og fordobling af synspunkter, den forfatterens ironi, der på ethvert punkt slipper læseren ud af hænde, de drages af den næsten krakilske mistænksomhed, den ufredsstiftende tilintetgørelseslyst, den altopløsende syre, som er i denne ånd. For en oprørsvilje som Georg Brandes har vi set, hvordan lige fra de første samtaler mellem Skule og baglerbispen Ibsen har betydet »menneskeåndens revolutionering«. Og for en af de ganske unge ironikere og mystikere, for Helge Rode, er hans alderdoms digtning en uudtømmelig brønd af visdom. Har man ret i at sige, at vi danske er et særlig kritisk og ironisk folk, så tror jeg også, vi har særlige betingelser for at forstå og nyde Ibsen fra denne side.

Men så har dernæst til alle tider Ibsen haft sine måske bedste og mest trofaste læsere blandt alle slags psykologisk interesserede. En så dyb og sikker sjæleforsker som Julius Lange var rent ud betagen af Bygmester Solness og Hilde, en så skarpsindig og øvet psykolog som H. Høffding var levende optaget f. eks. af *John Gabriel Borkmann*. Blandt vore forfattere er det også psykologerne, som interesseres mest: J. P. Jacobsen beundrede Ibsen og glædede sig meget ved at vide *Niels Lyhne* vurderet af mesteren. Ensamler af psykologiske kuriositeter som Karl Larsen, *Kvinders* og *Hans Peter Egskovs* digter, kan goutere Hjalmar Ekdal som måske ingen anden; Niels Møller, der så sindrig selv følger sælsomme *hændelser* og *koglerier* på sjælens felter, beundrer skikkelser som Hedda Gabler.

Og endelig har Ibsens værk, ligefra *Brands* til *J. G. Borkmann's* tid, tiltrukket og beskæftiget måske de fleste, der lever et stærkt og selvstændigt, religiøst eller moralsk liv. Han har i sådanne stedse havt en kreds af læsere, som ikke forholdt sig æstetisk til hans digtning, og som, alt eftersom den virkede imod eller for deres overbevisninger, ivrig fordømte eller ivrig priste den, — men som i begge fald, ved deres stærke optagethed, vidnede om, hvilket fast og dybt tag Ibsen gennem sin kunst havde i deres sjæle. Som *Brands* digter dyrkedes

han af pietister og kierkegårdianere, som *Rosmersholms* digter har han vakt interesse i den indre missions kredse. Man kunde således i sin tid i *Fra Bethesda* læse en anmeldelse af sidstnævnte bog, hvori den kaldes et uhyggeligt skrig fra et menneske med hjerte, en af den slags bøger, der ved deres ægte sanddru realisme ligefrem bereder vejen for kristendommen. Berøringspunkterne er åbenbart her det strenge, mørke livssyn og den kategoriske fordring. Og ude i højskolekredse, — hvor ellers naturligvis Bjørnson elskes højere — dyrkes Ibsens bøger, de ældre som de nyere, ihærdig og samvittighedsfuldt. For hvert hold af elever læsesder værker af ham, man diskutterer derude endnu stadig om Håkons kongstanke og om Jagtgeir skalds samtaler med Skule, der holdes foredrag om »at være sig selv« og »være sig selv nok«, men også om Ulrik Brendels ideal-bankerot og om »den glade skyldfrihed«. I de mest frisindede af disse kredse har man kunnet høre endog *Gengangere* anbefales som en gavnlig præken, også for den kristne ungdom, om »syndens lov eller naturens lov, der overvælder al menneskevilje« (Begtrup på Askovmødet 1886). Selv den hidsige Ibsen-bekæmper, pastor A. Schack, vidner mod sin vilje om, hvor dybt greben han er af denne digtning, som han så energisk må mane ud af sig. Og også udenfor de kristnes verden føler kendelig nok særlig moralsk interesserede sig dragne til Ibsens digtning. Som i 60erne dr. Rosenberg åbenbart i høj grad opfattede og tilegnede sig Ibsen fra et etisk-religiøst synspunkt, således har hans søn, forfatteren og sceneinstruktøren P. A. Rosenberg, under sin udpræget filosofisk-moralske udvikling været helt bestemt af Ibsen, og han fortæller om, hvordan han som dreng læste den lige udkomne *Keiser og galilæer 7* gange i træk og til sidst græd af fortvivlelse over ikke at kunne begribe Maximos.

Så mange og forskjelligartede erobringer har da Ibsens værk gjort i Danmark. Helt vil og bør det aldrig erobre vort land. Imod det står vore glade, glittrende sunde og vore bøgeskoves og kornmarkers venlige, bløde velvære; imod det står vort fejende,ustadige aprilsvejr og vor tågede oktobers sørgmodige følsomhed; imod det står også den besindige, ubestikkelige jydefornuft, vore lyse grundtvigske øboer, ja! og også de letbenede københavnere. Men det land, der tror, at det kan livnære sig selv, er i virkeligheden ilde faren. Og vort danske kulturliv har haft en stor lykke i, så nært fra at kunne få tilført værdier, som landet ikke selv kunde frembringe og som det højlig trængte til. Vi har draget overmåde megen næringsværdi allerede af IBSENS store livsværk, men vi vilde have godt af at gøre endnu adskilligt

mere af det om til kød og blod i os.

Valdemar Vedel